



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

2. Die Farbe (Die primären und die sekundären Qualitäten - Die Farbe als Reiz - Eulers Hypothese des Aethers - Farbe in der Objekterzeugung - Farbenflächen und Farbenflecke - Kein Widerspruch ...)

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

erstreckt, seinen Mittelpunkt stets in der Einheit der Menschennatur bewahren. Und diese Einheit der Menschennatur muß in die Einheit der allgemeinen Natur ausstrahlen.

Kann denn die Natur auch eine Seele haben? Ist es nicht nur die Moralität des Menschen, welche in der leblosen Natur vom Menschen aus eine Seele ahnt, in sie hineinträgt? So konnte Kant noch denken. Die Kunst hat uns allmählich darüber die Augen geöffnet. Und die Malerei hat in dieser Entdeckung der ästhetischen Natur ihre Eigenart zur Entdeckung gebracht. Die Einheit des Menschen hat sich eingepflanzt in eine neue Einheit der Natur, in welcher alle Lebensformen der Natur, die gleichsam ihren Leib bilden, zu einer Seele vereinigt worden sind. Die Landschaft ist die Seele der Natur geworden, die höhere Einheit, welche die Malerei der Natur erschaffen und entwickelt hat.

Aber ein weiter Weg ist es, den die Malerei zurückgelegt hat, bevor sie zu der Aufhellung ihres eigentlichen Problems, zur Feststellung ihres eigentlichen Gegenstandes, auf dem ihre Selbständigkeit beruht, gelangen konnte. Dieser lange Weg ist die Geschichte der Malerei selbst, von ihren geschichtlichen Anfängen bis zu den Höhepunkten, die das Ziel der Malerei zu bilden scheinen. Grund genug zur Erklärung der Tatsache, daß schwerer Streit in dieser Frage auf ihr lastet.

2. Die Farbe.

Wir verfolgen unsern methodischen Weg, indem wir von der logischen Vorbedingung der Naturerkenntnis aus auf diesen Zielpunkt der Malerei uns hinbewegen. Licht und Farbe sind nicht mehr und nicht weniger dinghaft, als dies Form und Linie sind. Wir haben bei der Plastik gesehen, wie Hildebrand in sicherem Idealismus das konstruktive Prinzip der Form erfaßt hat. Dieses Prinzip der Form ist das Prinzip der Linie; denn die Linie ist das methodische Mittel der Konstruktion des geometrischen Körpers; und der geometrische Körper ist das Kon-

struktionsmittel des physikalischen, des chemischen, des biologischen Körpers. Das Strukturmodell für jeden Begriff des Körpers ist im geometrischen Prinzip der Linie enthalten. Diesen methodischen Begriff der Linie hat Winckelmann in seiner *bellezza lineare* mit philosophischem Geiste erkannt. Es ist vielleicht für die zeitgenössische Diskussion zum Schaden geworden, daß Karl Justi in seinem unerschöpflichen Meisterwerke diesen logischen Grundgedanken seines Winckelmann nicht klargestellt hat.

Seit Demokrit besteht ein scharfer Gegensatz zwischen den mathematischen Grundelementen der Körperwelt und eo ipso des logischen Objektbegriffs einerseits, und den physiologischen Elementen, insbesondere der Farbe andererseits. Der Sensualismus hat zwar die Unterscheidung zwischen den primären und den sekundären Qualitäten angenommen, nachdem Descartes in kritischer Reife sie erneuert hatte, aber seiner Grundtendenz gemäß muß er dennoch den Schwerpunkt auf die sekundären Qualitäten legen, die ja das unmittelbare Ergebnis der Sensation sind. Und das Mißverständnis, mit dem man noch immer Kants Methodik angreift, beruht in letzten Grunde auf dem Mangel dieser Einsicht von der methodischen Bedeutung, welche den mathematisch-logischen Elementen beiwohnt.

Man fragt noch immer, warum allein die Anschauung des Raumes mit dem apriorischen Werte ausgezeichnet werde; warum nicht ebenso auch die der Töne und die der Farben. Es hat nichts geholfen, daß Kant ausdrücklich es angemerkt hat: weil man von diesen Begriffen selbst keine Erkenntnisse herleiten kann, vielmehr erst für sie selbst der mathematischen Grundlagen bedarf. Das ist der Unterschied, der zwischen der Farbe und dem Raume eingesehen werden muß: um Erkenntnis von der Farbe zu erlangen, bedarf ich des Raumes; muß ich das Farbenspektrum in seinen geometrischen Linien zu Grunde legen. Erst auf Grund dieser Geometrie der Farbenlinien kann ich zur Physik der Farbenlehre gelangen.

Es bleibt mithin keineswegs dabei, daß die Farbe schlechthin subjektiv sei, sondern auch sie wird der apriorischen Begründung zugänglich gemacht. Aber durch die Mathematik erst kann ihr diese Begründung zu Teil werden, keineswegs jedoch ist sie in der E m p f i n d u n g der Farbe unmittelbar gelegen und begründet. Die Empfindung ist vielmehr immer nur s e k u n d ä r; sie ist nur Krücke, oder der Anfangsweg der unmündigen Vernunft, der jedoch auf die Ansprüche hinweist, welche an die methodische Vernunft zu stellen sind. Die Farbe ist keineswegs lediglich S c h e i n; aber die reale Bedeutung, die sie geltend macht, kann sie selbst nicht verbürgen; dafür muß sie auf die Mathematik provozieren.

Für die Ästhetik enthält nun aber die E m p f i n d u n g überhaupt einen durchgängigen D o p p e l s i n n, der bei der Farbe insbesondere zu Verwirrungen geführt hat. Während die g r a p h i s c h e n K ü n s t e nur mit W e i ß und S c h w a r z zeichnen, ist der Farbentopf der Malerei wie unerschöpflich. Und die Macht und die Schönheit der Malerei beruht wahrlich nicht zum geringsten Teile auf dieser ihrer Farbenpracht. Nun ist aber schon dem gemeinen Farbensinn die Buntscheckigkeit anstößig, und wenn von jeher das S c h ö n e vom A n g e n e h m e n durch den R e i z unterschieden worden ist, so dürfte der Farbenreiz hierzu den Anlaß gegeben haben. Die B u n t f a r b i g k e i t kann sogar unangenehm werden; und so tritt die Farbe in den zweideutigen Wert des R e i z e s ein, der allenfalls angenehm wirken kann, der aber nicht die Eindeutigkeit hat, welche das Schöne auszeichnen muß.

Es verbindet sich sonach im Reize, unter dem die Farbe gefaßt wurde, ein m o r a l i s c h e s M o t i v mit dem l o g i s c h e n, welches auf dem Unterschiede der sekundären Farbe von dem primären Element des Mathematischen beruht.

Diese Vermischung von Motiven hat nun aber der ästhetischen Charakteristik der Farbe von Anfang an geschadet. W i n c k e l m a n n verdächtigt die Farbe; und der Klassizismus hat dieses Mißverhältnis zur Farbe in verschiedener Abstufung immer aufrechterhalten. Mit der Farbe ist kon-

sequenterweise auch das Licht in Mißkredit gekommen. *Lionardo* ist zwar der Erfinder des Helldunkels; und vor allem geht die Entdeckung vom stereometrischen Sehen auf ihn zurück. Aber seine mathematische Einsicht gewinnt doch nicht die Oberhand über seinen malarischen Geschmack. Daher ist er nicht nur Feind der alten Buntfarbigkeit, sondern er warnt auch vor dem grellen Sonnenlicht am Mittag, und empfiehlt nicht nur das Atelierlicht, sondern auch das der Dämmerung. Sehen wir jetzt noch von dem freien Sonnenlicht ab, und denken nur an die Buntfarbigkeit, so ist der Geschmack dagegen sicherlich in der hergebrachten Vorliebe für Azur und Gold verständlich. *Lionardo* selbst hat aber keineswegs das gerechte Prinzip der Farbe fallengelassen. Seiner Theorie gebriecht es nur, wie es scheint, an der Durchführung seiner Lichttheorie auf das Problem der Farbe.

Dieses Urteil bedarf zwar sehr der Einschränkung; denn *Lionardo* hat die Lehre von der Perspektive, welche von der Frührenaissance ab fast von allen Großen bearbeitet wurde, besonders von *Brunellesco* im Zusammenhang mit *Toscanelli*, dem Lehrer des *Nicolaus von Cues*, und von *Piero della Francesca* übernommen, und zur Lehre von der Luftperspektive ausgebildet. Durch die Luft aber ist ein neues Medium für die Strahlung des Lichtes und für die Farbenwirkung ermittelt worden, So ist die theoretische Vorbereitung für die Aufhellung des Farbenproblems schon weit gediehen; nur die logische Konsequenz für die logische Charakteristik der Farbe gegenüber dem mathematischen Fundamente hat sich noch nicht eingestellt. Daher hält sich auch der gleichsam moralische Verdacht gegen den Reizcharakter der Farbe noch immer aufrecht.

Erst die neueste Entwicklung der Physik, welche entgegen der *Newtonschen Emissionstheorie* des Lichtes die *Eulersche Hypothese des Äthers* zu fundamentaler Systematik ausgebildet hat, konnte indirekt auch hier Aufklärung schaffen. So hat sich das Vor-

urteil entkräftet, als ob die Farbe nicht auch substantiellen Anteils wäre; als ob sie der mathematischen Reduktion unzugänglich bliebe. Dieses Vorurteil ist schon durch das Farbenspektrum widerlegt.

Aber jetzt wissen wir auch, daß nur in didaktischer, nicht in sachlicher, prinzipieller Methodik die Begründung der physikalischen Realität von der Geometrie ausgeht, und daher auch nicht von den Linien, welche die Formen der schweren Materie zu konstruieren vermögen, sondern daß diese physikalische Begründung der Körperwelt auf der Lichtmaterie und deren Identität mit der Elektrizität beruht. Jetzt kann es daher keine ernstliche methodische Schwierigkeit mehr machen, daß die Farbe als ein konstitutives Moment bei der bildnerischen Erzeugung des Gegenstandes anzuerkennen sei. Ist sie doch eine Energieform des Lichtes, dieses Fundaments der realen Materialität.

Gerade die malerische Erfahrung konnte bei dieser Einsicht mitwirken, wenn sie nur nicht andererseits durch die altgewohnte Bevorzugung des Raumes gehemmt worden wäre. Das Licht ist längst als ein raumbildender Faktor in der Architektur, der Plastik und der Malerei erkannt; und auch die Farbe ist dabei zur Mitankennung gekommen. Aber man hat diesen idealistischen Faktor, den man der Farbe selbst zugestehen mußte, auf die prärogative Geltung des Raumes bezogen und beschränkt. Dahingegen ist zu erkennen, daß die Leistung, welche für den Raum anerkannt wird, eo ipso auch der gesamten idealistischen Objekterzeugung zugute kommt. So hebt sich der ganze Zwiespalt zwischen der Farbe und den mathematischen Elementen der Erkenntnis grundsätzlich auf; wie er ja auch für die musikalischen Elemente der Gehörsempfindung, für die Töne seit Pythagoras bereits zur Aufhebung gekommen ist. Nur mit Geschmack und Geruch können wir keine wissenschaftlichen Erkenntnisse aufbauen; ihnen würde es daher auch zur Ablegung ihres subjektiven Charakters nicht nützen, wenn ihre physiologische Erkenntnis vollständig aufgehellt würde. Man könnte dennoch mit ihnen an sich begründeten

Momenten keine Mitwirkung schaffen für die Konstitution der realen Körperwelt.

Auch das fundamentale Prinzip der Linie ist dadurch einer Vertiefung zugänglich geworden, welche für den Streit der Meinungen in der modernen Malerei von Wichtigkeit sein möchte. Es ist einerseits der Unterschied von Linie und Fläche, um den gestritten wird, und andererseits der Unterschied von Linie und Punkt. Das Problem der Farbe fordert gegenüber der strengen Linie die Verwischung des Konturs durch die Farbenflächen. Und andererseits fordert der Impressionismus die Auflösung der führenden Linie in die Farbflecke, und daher in die Punkte. Es scheint, daß dabei eben das Problem der Form in Frage gestellt wird, wenn anders die Form sich mit der Linie deckt.

Und dieser doppelte Gegensatz steigert sich noch, und scheint die methodische Grundbedeutung der Linie preiszugeben dadurch, daß die mit der Linie verbundene Kontinuität aufgegeben wird. Der Punkt, als Farbfleck, wird trotzig als ein diskretes Element angenommen, und in solcher Diskretion werden auch die Farbenflächen dem Kontur entgegengestellt. Man meidet in der Kontinuität die Gleichförmigkeit, das Verschwimmen der Grenzflächen, den Zusammenklang der Übergänge. Die Selbständigkeit, die man der Farbe für die Erzeugung des Raumes, wie des Raumgebildes zu erobern strebt, hält man durch das Gängelband der Kontinuität gefährdet; man argwöhnt in ihr das alte Gängelband der Linie. Die Farbe soll selbst kräftig sein, um das Formgebild zu erzeugen. Auch die Fleckenverteilung soll der Raumwirkung dienen, mithin auch der reinen Objektivierung. Und die Flächen, welche an die Stelle der Linie treten, werden ebenso sehr in feinsten Luft- und Lichtschichten zum Verschwimmen gebracht, wie die Farben zu harmonischen Übergängen gemischt werden.

Und diese Harmonie der Farben wird nur noch der idealistischen Forderung genauer angenähert, wenn der Netzhaut selbst die Mischung der Farben übertragen

wird. Dies alles ist höchst gesteigerter Idealismus. Die Farbe bleibt nicht materielles Pigment, sondern das Licht erzittert in ihr, wie in der Luftschicht, an der sie hängt. Das hat v. Tschudi in seinem lichtvollen Aufsatz über *Manet* sachlich klargelegt; nur die logische Konsequenz hat er nicht gezogen; und daher hat er, wie wir später zu beachten haben werden, auch die volle ästhetische Konsequenz verfehlt.

Es besteht also schlechterdings kein Widerspruch zwischen der Linie und der Farbe. Beide sind Formprinzipien. Ihr Unterschied besteht lediglich in dem der geometrischen und der physikalischen Linie. Wie Faraday den geometrischen Raumbegriff in den Begriff des Krafttraums aufgehoben, und dennoch in den Kraftlinien das Urprinzip der Linie beibehalten, und zu neuen Ehren gebracht hat, so erkennen wir es auch in dem Lichtprinzip der Farbe wieder. Und das alte Vorurteil von dem Reiz der Farbe kann uns nicht mehr an der konstitutiven Bedeutung irre machen, welche auch der Farbe beiwohnt. Sie ist die Tochter des Lichtes, und das Licht ist die Mutter des Seins, die rechte Mutter der materiellen Natur.

3. Die Farbenwerte.

Auch die Theorie der Farbenwerte, welche die ganze moderne Diskussion beherrscht, hat diesen idealistischen Charakter. Eigentlich ist diese Theorie gar nicht modern, sondern vielmehr schon im Begriffe der Lokalfarbe enthalten. Wer hat diesen Begriff zuerst aufgestellt? Worauf bezieht sich das Lokal? Doch offenbar auf die Örtlichkeit, welche von der Farbe beschienen, mithin auch in gewisser Weise für die Erscheinung erzeugt wird. So weist die Lokalfarbe über den farbigen Einzelgegenstand hinaus auf die Umgebung desselben hin, und diese nimmt einen unendlichen Umfang an.

Lionardo hat auch hier in seinem Traktat von der Malerei sich als den Philosophen der Kunst erwiesen, und zwar auf Grund seiner Mathematik, mithin als